

فیلمی درباره هنر روایت افسانه

ماهی بزرگ / تیم برتون / ۲۰۰۳

چاپ شده در : مجله دنیای تصویر

زمان انتشار : ۱۳۸۳

چی فرمودید؟ «فیلم خیالپردازانه دیگری از تیم برتون، افسانه سرای بزرگ دو دهه اخیر سینما؟» این چه حرفی است؟! شان و شایستگی «ماهی بزرگ» را تنزل داده‌ایم اگر فقط رهایی تخیل خلاق برتون را در آن بستاییم. این فقط افسانه‌ای خیالی نیست که در یک فیلم، روایت شده باشد. اساساً فیلمی است درباره قصه پردازی متکی به خیالبافی، درباره دغدغه روایت و روایتگری، نمایش و نمایشگری، رؤیاپروری و انتقال رویاهای فردی به دیگران، تنها با ابزار بازگو کردن برای آنها. فیلمی است که همه مناظرات میان مخاطبان شیفته و مسحور هنرمندان خیالپرداز و مخاطبان جدی و عبوس و منطقی و بیزار از خیالبافی و متمایل به واقع‌نمایی صرف را در دل خود دارد؛ و نشان‌مان می‌دهد که چطور و از کجا، راه پر پیچ و خم و سوسه‌انگیز «اهل باور به رؤیا» از راه سرراست و خشک و خالی استدلالیون و سببیت‌گراها جدا شد؛ و یادمان می‌آورد که هر هنرشناس راستین و اصیل که گرایش به تخیل و افسانه را - حتی از نوع ظاهراً کودکانه‌اش - در ذات و ضمیر خود یافته است، فقط باید از چنگال چندش‌آور لجاجت‌ناشی از یبوست مزاجش رها شود تا بتواند ملاحظات و پیرایه‌های اغلب اسنویستی را وانهد و با خیال راحت، به پیشواز خیالات خالق تصاویر روی پرده برود. در این نوشته، می‌کوشم مراتب و جلوه‌های گوناگونی را در «ماهی بزرگ» بیابم و وصف کنم که به ویژگی مانیفست‌وار این فیلم در باب باور به دنیای رؤیاها منجر شده است. این بار برتون فقط یک فیلم نساخته، بلکه عناصر تشکیل‌دهنده پیکره عظیم و خوش‌ترکیب «سینمای خیالپرداز» را در قالب فیلم خیال‌انگیزش، برشمرده است. تلاشم بر آن است که این عناصر را از دل فیلم استخراج و یک به یک تشریح کنم.

۱- منطق‌گراها نمی‌توانند با خیال پردازان کنار بیایند، چون از خلاقیت‌های آنان بی‌بهره‌اند.

این تعارض کلی را قبلاً هم در فضای عمومی برخوردهای منتقدان و اهل سینما با فیلم‌های تیم برتون شاهد بودیم می‌توانستید مطمئن باید که علاقمندان فانتزی‌های رومانتیک و معمولاً تلخ او، آدم‌های بسیار

سرحال‌تر، قابل معاشرت‌تر و منعطف‌تری هستند تا منکران قدر و ظرافت آثارش. حالا و در مورد «ماهی بزرگ»، افزون بر اینکه بار دیگر همین فضا به لحاظ دودستگی کلی مخاطبان فیلم شکل می‌گیرد، خود فیلم هم همین تعارض را در قالب کشمکش مداوم دو شخصیت اصلی‌اش به نمایش گذاشته و فرآیند و اجزای کشمکش را کالبدشکافی کرده است؛ پسر / ویلیام بلوم (بیلی کروداپ) که جدی، معقول، منطقی و «کارمند» است، تکرار تمام‌نشدنی قصه‌های خیالی پدر / ادوارد بلوم (آلبرت فینی) درباره زندگی گذشته و جوانی‌اش را تاب نمی‌آورد، پدر را دروغگو می‌داند و وقتی در شب عروسی‌اش، پدر قصه همزمانی ملاقات با ماهی بزرگ و تولد فرزند خود یعنی همین ویلیام را برای هزارمین بار تعریف می‌کند، ناچار به مشاجره با او می‌شود و تا سه سال بعد با پدر حرف نمی‌زند. ویل اصرار دارد که پدر «واقعیت» زندگی‌اش را به او بگوید و «خودش» باشد، در حالی که ادوارد می‌گوید همیشه «خودش» بوده و هرچه به پسر گفته، واقعیت داشته است. او آخر ماجرا، وقتی پسر با شنیدن یکی از همان روایات ظاهراً خیالی از زبان جنیفر هیل (هلنا بونهام کارتر) به زیبایی و حقیقت گذشته پدرش پی می‌برد و سعی می‌کند رؤیای آخر را خودش برای پدر بازگو کند، به روشنی می‌بینیم که چقدر در آغاز این راه، دچار مشکل است. چون همیشه خیال را مانع حقیقت‌جویی پنداشته و اصلاً از پرورش قوه تخیل، بهره‌ای نبرده است. این که او در نهایت و به تدریج می‌تواند قصه‌ای قشنگ و خیال‌انگیز بسراید و لحظه‌های دم مرگ پدر را رؤیاگون کند، به همان استعداد موروثی بازمی‌گردد که در یک نقطه اوج، به شکلی ناگهانی و انفجاری شکوفا می‌شود. هرچه باشد، او پسر ادوارد بلوم است. اما تکلیف استدلالیونی که دنیای خیالی برتون را کودکانه یا بیهوده می‌انگارند، چیست؟

۲- قصه‌گوی خیالپرداز، به شدت سعی می‌کند شیوه‌های جذابی برای روایت برگزیند. اوایل ماجرا، به نظر می‌رسد که پدر فقط می‌خواهد قصه پرفراز و نشیب دوره جوانی‌اش (با بازی اوآن مگ‌گرگور) را تعریف کند. ولی خیلی زود می‌فهمیم که با این همه تکرار، دیگر خود قصه تنها دغدغه او

نیست، بلکه نوع و شکل تعریف کردن است که بیشتر وسوسه اش می کند. می توانیم این تلاش برای دستیابی به شیوه های روایی سرشار از ظرافت و خلاقیت را در نقطه گذاری او بین پاره های مختلف روایت اش ببینیم. مثلاً وقتی می خواهد مسیر موفقیت هایش در زادگاه خود (آشتون) را توصیف کند و به مرحله ترک آشتون برسد، اولاً در هر موفقیت (مثلاً رفتن نزد جادوگر یک چشم در کودکی، یا بیس بال، بسکتبال یا اختراعات علمی در نوجوانی) به حضور دوست چاق و بددل و بی خاصیت اش دان پرایس (دیوید دنهام) اشاره گذرایی می کند تا بعد در قصه رومانتیک عشق خود به ساندرایا تمپلتون در جوانی (آلیسون لومن)، به خاطر نامزدی همان آدم با ساندرایا، از آن زمینه چینی بهره بگیرد و ثانیاً ورود غول عظیم الجثه کارل (ماتئو مک گروگر) را در جایگاه بهانه خروج ماجراجویانه خود از آشتون مطرح می کند تا این بخش از روایت را ببندد و با پاره مربوط به سیرک، آن را به بخش رومانتیک اش با ساندرایا، پیوند دهد و از جذاب ترین نقطه گذاری ممکن استفاده کند.

سعی در به کار بردن عبارات و تشبیهات خاص و خلاقانه در حین روایت، یکی دیگر از جلوه های آن دغدغه «خوب روایت کردن» است که در نریشن / گفتار متن فیلم به چشم (در واقع، به گوش!) می خورد. مثلاً وقتی ادوارد جوان برای اولین بار ساندرایا زیبا را در چادر سیرک و میان جمعیت می بیند، صدای خودش در نریشن می گوید: «خیلی ها می گن وقتی آدم عشق اصلی زندگی شو برا اولین بار می بینه، زمان متوقف می شه»؛ و با این واسطه روایی، در چادر سیرک همه به حالت توقف درمی آیند - انگار دکمه Pause را زده باشی - به جز خود ادوارد! اما بازی شوخ نریشن و قصه کمی بعد به اوج می رسد، آنجا که می شنویم: «ولی نگفته بودن وقتی زمان دوباره راه می افته، خیلی تند می ره و آدم نمی تونه بهش برسه» و با سرعت بی امان تصاویر، دختر زیبا و مردم و ماشین ها و نمایشگران سیرک، همه در طول چند ثانیه از آنجا دور می شوند و «اد» بی هیچ نشانی از عشق بزرگ زندگی اش، دست خالی می ماند! ظرافت و ملاحظت تعابیر ادوارد در روایت

قصه، گاه در خود بازی های کلامی او بازتاب می یابد. مثلاً وقتی نامه فراخوان دوره سربازی در اوج رابطه عاشقانه ادوارد با همسر آینده اش ساندر را به دست او می رسد، روایت دوران خدمت را با این جمله طنزآمیز فوق العاده شروع می کند: «قلبم به ساندارا تعلق داشت، ولی مثل این که بقیه بدنم متعلق به ارتش آمریکا بود!»

و در رأس همه این نشانه ها، خود ادوارد در پیری به اهمیت «درست روایت کردن» اشاره مستقیم می کند؛ وقتی از عروس اش ژوزفین (ماریون کوتیلار) می پرسد که آیا پسر، «ویل» به او نگفته که اصلاً قرار بوده مادرش (جسیکا لنگ) با کس دیگری ازدواج کند، از ژوزفین جواب منفی می شنود و بعد با پوزخندی کنایه آمیز که کیفیت غالب، دوست داشتنی و موتیف وار بازی آلبرت فینی در این فیلم است، می گوید: «بهتر شد که ویل برات نگفت، چون به هر حال درست تعریف نمی کرد!» در قاموس ادوارد بلوم و تیم برتون، جاذبه شیوه روایت است که خیال انگیزی افسانه های جذاب را به بار می نشاند.

۳- وقتی قصه پرپیچ و خمی داری، باید به روشی پرپیچ و خم روایت اش کنی.

در مسیر همان دغدغه روایت اثرگذار، به این چشمه مهارت های جناب ادوارد (در پیری) توجه کنید: در میانه روایت بخش منتهی به ازدواج با ساندر که ادوارد برای عروس اش دارد آن را تعریف می کند، آب خوردن می خواهد و عروس از او می پرسد که آیا تشنگی اش به خاطر داروهایی است که استفاده می کند؟ «اد» پاسخ می دهد که اینطور نیست و همه زندگی اش تشنه بوده (نشانه ای از این که او همان «ماهی بزرگ» و همیشه شیفته آب است) بعد ناگهان می گوید: «یه وقتی که ۱۱ سالم بود...» ژوزفین یادش می آورد که «داشتین قضیه عروسی تونو می گفتین». جواب ادوارد، یکی دیگر از خصوصیات مانیفستی فیلم را در پی می آورد تا افسانه پردازی را یادمان دهد: «اون قصه یادم نمی ره، ولی می خواستم یه گریزی بزنم و بعد برگردم

به همون قضیه. می دونی، بیشتر آدمایه قصه رو می گیرن و سراسر تا آخر تعریف می کنن. اما اگه قصه پیچیده نباشه، جالب نیست.»

فیلم «ماهی بزرگ»، خود الگوی نمونه‌ای همین تئوری روایتی اد بلوم است. می‌شود از آن «روایت در روایت» اوایلش یاد بازی پدرش / ادوارد با او، کودکی‌اش را می‌بینیم و بعد به واسطه قصه‌ای که در همان کودکی، پدر برای ویل تعریف می‌کند، طی فلاش‌بکی در دل فلاش‌بک قبلی، به کودکی پدر می‌رویم تا جریان جادوگر یک چشم (هلنا بونهام کارتر) را ببینیم و بشنویم و تازه در دل آن یکی هم با حرکت دوربین به طرف خلاء زیر چشم‌بند ساحره، تصاویر مرگ هم‌بازی‌های ادوارد در آینده (و از جمله همان رقیب عشقی اعصاب خردکن او، دان پرایس) را در چشم ساحره می‌بینیم (اصلاً می‌توانید بشمرید چند «روایت در روایت» شد؟ بی آن که تماشاگر ذره‌ای گیج شود؟) یا می‌توان به بهانه‌های روایی برتون و فیلمنامه‌نویس درجه یک‌اش جان آگوست (کسی که فیلمنامه اقتباسی فیلم در دست ساخت برتون، «چارلی و کارخانه شکلات‌سازی» را هم نوشته) برای ورود به هر بخش از روایت اشاره کرد که مثلاً در مورد همان مقطع شروع روایت عشق و ازدواج اردواد و ساندررا، مثال‌زدنی است؛ ژوزفین به پدرشوهرش می‌گوید که از مراسم عروسی، عکسی از او در کنار پدر خودش دارد که باید به ادوارد نشانش بدهد. بعد یاد این نکته می‌افتد که هیچ وقت عکسی از عروسی پدر و مادرشوهرش ندیده و خب، ادوارد کسی نیست که این فرصت طلایی را برای آغاز یک قصه خیال‌انگیز دیگر به ویژه از نوع رومانتیک‌اش، از دست بدهد. پس اینطور وریات‌اش را آغاز می‌کند: «خب، دلیلش اینه که عروسی ما عادی و معمولی نبود!»...

تعداد روایان فیلم هم در این بخش، قابل ذکر است. ادوارد در پیری، ادوارد در جوانی، ویلیام و سرانجام جنیفر هیل بطور مستقیم و با نریشن، پاره‌های مختلف فیلم را روایت می‌کنند و مادر ساندررا در پیری، دکتر بنت سیاه‌پوست (رابرت گوئیلازم) و ساحره سالخورده، بدون آن که هر دو بُعد بصری و شنیداری روایت را

همزمان پیش ببرند، بطور غیرمستقیم و با توصیف کلی رخداد‌های گذشته یا آینده، در شکل‌گیری ساختار روایتی نقش دارند. این قصه آکنده از شخصیت‌ها و کنش‌ها و رخداد‌های ناپیوسته، با تلفیق زمان‌ها و مسیرهای گوناگون، بدون ان پیچیدگی در به‌کارگیری تکنیک‌های روایتی و روایتگران پرشمار و - مهمتر از آن - بدون کنترل و تنظیم دقیق چگونگی این پیچیدگی، نه تنها جاذبه‌هایش را از دست می‌داد، بلکه اساساً بازگوشدنی نبود. با این شیوه روایی است که به قول پسر، ویلیام بلوم «در این قصه، واقعیت از خیال و آدم از اسطوره، قابل تشخیص نیست.»

۴- در داستان افسانه‌ای، عجیب‌ترین و باورنکردنی‌ترین اتفاقات، زیباترین لحظه‌های را شکل می‌دهند. به نظر تان می‌رسد که این یکی، خیلی بدیهی است؟ باید گونه ویژه پرداخت شده در «ماهی بزرگ» را بازشناسی کنیم. به عنوان نمونه‌ای برای کارکردهای متفاوت یک کنش واحد در دو متن متفاوت، به دشواری می‌توان الگویی مناسب‌تر و خودبسنده‌تر از این فیلم یافت. ببینید! اگر روایات رنگارنگ و چشم‌نواز جوانی ادوارد از زبان راویان مختلف را، یک متن مستقل بدانیم و فیلم تیم برتون را متنی دیگر قلمداد کنیم، با این که متن اول بخشی از متن دوم را تشکیل می‌دهد، کارکرد بسیاری از کنش‌ها در قصه‌های خیالی ادوارد، یک چیز است و در فیلم برتون، چیزی دیگر.

مثلاً همه مراحل که ادوارد اطلاعات مربوط به ساندر را ذره‌ذره از آقای کالووی سیرک‌دار (دنی دوویتو) می‌گیرد، در متن روایات او، نشانه عشقی آسمانی و بی‌پایان «اد» به دختر است و دل و هوش از شنوندگان (مثلاً ژوزفین (می‌رباید. اما همین مراحل، در متن محیط بر متن روایات او، یعنی خود «ماهی بزرگ»، جوهی هجوآمیز یافته است. اشاره‌ام به اطلاعات کم‌اهمیتی است که کالووی در پایان هر ماه به «اد» می‌دهد و او هم با لبخندی ابلهانه (از آن مهارت‌های تخصصی او ان مک‌گرگور) در حالات عملگی مفت و

مجانانی در سیرک، غش و ضعف می‌رود که «اون کالج می‌ره» یا «اون نرگس زرد دوس داره» و!... همین کیفیت دوگانه، تقریباً در تمام کنش‌های پاره رومانیتیک فیلم، پاره مربوط به خدمت سربازی و ارتباط ادوارد با آن دوقلوهای به‌هم‌چسبیده چینی و هر دو پاره مربوط به دهکده زیبا و اثیری «اسپکتر» (نامی به جا، به معنای وهم، شیخ و سایه) به روشنی به چشم می‌خورد. وقتی ادوارد می‌گوید که چطور با قرار دادن اسلایدی از قلب تیر خورده و عبارت «ساندرا، دوستت دارم» در لابه‌لای اسلایدهای کلاس یکی از اساتید کالج (با بازی دانیل والاس، نویسنده رمان منبع اقتباس فیلم) یا با ساختن همان شکل در آسمان و با دود هواپیما، علاقه خود را به دختر ابراز کرده، شنوندگانش را به اعماق رؤیاهای رومانیتیک فرو می‌برد. اما فیلم با وجود نمایش زیبا و دلپذیر این تعاملات عاشقانه و شورانگیز، صبغه هجوآمیزی هم به روایت ادوارد می‌بخشد. نحوه فرار ادوارد از چین، مراحل خریدن تمام خانه‌ها و املاک اسپکتر و بعد، اجازه دادن به ساکنان قبلی که در همان خانه‌ها بمانند، آویزان شدن ماشین خیس ادوارد از شاخه یک درخت، در حالی که قبلاً به قعر رودخانه افتاده بود و... ده‌ها اتفاق و کنش ریز و درشت دیگر، همه از همین کیفیت برخوردارند. هم زیبا و فریبنده‌اند و هم به هجو شباهت دارند. عبارات وصفی مان را کمی که عوض کنیم، به حکم تعمیم‌پذیر اولیه می‌رسیم. هم دلنشین‌ترین لحظه‌های روایت را شکل می‌دهند و هم ناممکن، عجیب و غریب و گاه خنده‌آور جلوه می‌کنند. قصه‌ای به سیاق افسانه‌های کهن، در دوران پست‌مدرنیسم، نباید هم جلوه دیگری غیر از این داشته باشند.

۵- نسخه واقعی اتفاقات، معمولاً بی‌مزه و خالی از ظرافت است و نسخه خیالی، پر از لطف و شوخ‌طبعی.

می‌شد مثل «ماجرای بزرگ پی.وی»، «بیتل جوئیس» و به ویژه، «بتمن» و «بازگشت بتمن» و «ادوارد

دست قیچی»، تیم برتون بار دیگر فیلمی متکی به تخیل و جلوه پردازی عناصر خیالی خلق کند که در قیاس با فیلم های مثلاً واقع گرا، ما را به حکمی برساند که در بالا ذکر شد. ولی گفتم که «ماهی بزرگ»، علاوه بر اتکا به تخیل، «درباره» تخیل و قصه های خیالی است. پس امکان مقایسه بین نسخه واقعی و خشک و بی لطف و بی انعطاف هر واقعه با نسخه خیالی پرداخت شده و شاخ و برگ یافته آن، در دل فیلم فراهم شده است: در فصل پایانی در گورستان، فیلم تصویری کم و بیش همگانی از آدم های واقعی زندگی ادوارد تازه از دنیا رفته را ارائه می دهد که خیلی «معمولی» تر از نسخه های خیالی شان در داستان هایی است که او خود روایت می کرد. کارل در واقع ابعادی غول آسا ندارد، بلکه فقط یکی دو سر و گردن بلندتر از آدم های عادی است. دو آوازه خوان چینی به هم چسبیده نیستند، فقط دوقلو و بسیار شبیه یکدیگرند. کالووی (مدیر سیرک) آدمی عادی و سالم است، نه یک گرگینه، جانورنما یا انسان / سگ. اما... همین «اما» و مکثی که در پی می آورد، کلید این ویژگی فیلم و ساختمان کلی افسانه هاست؛ اما اینطوری و با این ابعاد، قصه ها خیلی معمولی و تهی از راز و رمز می شوند، خیلی خشک و تخت و تکراری، بدون طراوات و تازگی و حتی با ارزش ها و انگیزه های ناچیزی برای پیگیری. برای همین است که دکتر بنت بعد از بازگویی ماجرای واقعی تولد ویل برای خود او، اقرار می کند خودش هم آن نسخه خیالی را که پدر ویل تعریف می کرده، با ماجرای حلقه و ماهی بزرگ و رودخانه ترجیح می دهد. در واقع، آن موقع ادوارد به یکی از همان مسافرت های کاری طولانی اش رفته بوده و همیشه خودش را سرزنش می کرده که چرا موقع به دنیا آمدن ویل، پیش همسرش ساندررا نبوده است. اما... باز هم همان «اما» بی که کلید ترجیح تخیل شوق انگیز بر واقعیت بی حس و حال است؛ اما جداً که نسخه خیالی، چیز دیگری است.

مقایسه شوخ طبعی ظریف پدر به عنوان نماینده دنیای تخیل با خشکی لحن و طرز حرف زدن و مثال زدن پسر که نماینده دنیای واقعیت هاست، در امتداد همین ویژگی قرار می گیرد. مثلاً جایی پسر از پدر

می پرسد: «می دونی کوه یخ چیه؟» «او که بهش برخورد، شروع می کند به بازگویی قصه پرهیجان رویارویی اش با یک کوه یخ. ولی پسر توی حرفش می پرد: «من می خواستم به عنوان یک استعاره ازش استفاده کنم... چون کوه یخ طوریه که فقط ۱۰ درصدشو می شه دید، ۹۰ درصد دیگه اش زیر آبه. تو هم همینطوری پدر. من فقط همین قسمت کوچیک تو رو که بیرون از آبه، می بینم. بقیه اش...» روشن است که پسر می خواهد بگوید دوست دارد غیر از افسانه سرایی درباره گذشته، جنبه های دیگر شخصیت پدرش را بشناسد؛ جنبه هایی که مثل آن نود درصد کوه یخ، پنهان مانده اند. اما طرز مثال زدنش که قبلاً با اعتراض پدر در مورد شروع صحبت با یک سؤال مواجه شده بود، باز مورد تمسخر پدر واقع می شود: «یعنی چی؟ یعنی من توی آبم و تو فقط دماغ و چونه و گردنمو می بینی؟» خودتان این شوخی پردازی را با آن شیوه حرف زدن سراسر است و بی ظرافت قیاس کنید. امتیاز اصلی را به تخیل می دهید یا واقعیت؟!

۶- وقایع دنیای خیالی، یکسره دور از منطق نیست .

در نوشته های ناقدان خارجی (به ویژه آمریکایی) که بطور متوسط، چندان روی خوشی به «ماهی بزرگ» نشان نداده اند، گاه به این نکته اشاره شده که فیلم منطق واحدی ندارد و به همین جهت، ساختار دوپاره یا چندپاره ای یافته است. حضرات می گویند که فیلم، نه بطور کامل از منطق جهان واقعی پیروی می کند و نه یکسره از این منطق رها می شود تا مرغ خیال را به پرواز درآورد. پس از همه تجربه های قبلی برتون که تقریباً همیشه، به ویژه در «اسلیپی هالو» و «ادوارد دست قیچی»، مبانی اساسی فیلم را بر نسبت کم و بیش برابری از منطق واقعیت و عناصر خیالی استوار کرده، برایم بسیار عجیب و نپذیرفتنی بود که درباره ماهی بزرگ، با نظم و انسجام روشنی که در زمینه تلفیق دو منطق متفاوت دارد، چنین مناقشاتی در بگیرد. حتی می توانم بگویم که وقتی برگ برنده برتون و یکی از مهمترین ویژگی های مشترک آثارش، همین به کارگیری

ضمنی منطق واقعی در دنیای خیالی (و برعکس) بوده، اظهار ناآشنایی جمع پرشماری از مخاطبان ظاهراً فهیم فیلم‌های قبلی‌اش، به دشواری برایم قابل باور جلوه می‌کند.

مثل همه عناصر دیگر، این عنصر مهم افسانه‌پردازی به شیوه مناسب امروز هم در «ماهی بزرگ» بازتاب عینی دارد؛ درست مثل یک فیلم در فیلم که مسایل مربوط به ابزار شناخته شدن یعنی سینما را بازمی‌تاباند. ما تأثیر به‌هم‌آمیختگی منطق واقع و خیال را در متن قصه‌هایی که ادوارد تعریف می‌کند، به وضوح می‌بینیم تا خود فیلم را هم در جایگاه متنی مشابه، با منطقی تلفیقی و مشابه، بهتر فهم کنیم. مثلاً جنی / جنیفر که از کودکی به ادوارد علاقمند است، در دل همان فضای زیبا و خرم و خیال‌انگیز اسپکتر، با نگاهی کاملاً منطقی، از واقعیتی حرف می‌زند که در دنیای انسان‌ها هم صادق است: او می‌گوید که ۱۰ سال اختلاف سنی‌اش با «اد» حالا که دختر هشت ساله‌ای بیش نیست، خیلی به چشم می‌آید. ولی وقتی به ۳۸ سالگی برسد و ادوارد ۴۸ ساله شود، برای همراهی و هم‌صحبتی، فاصله چندانی با هم ندارند! یا وقتی ادوارد جوان بالاخره موفق به جلب نظر ساندرای می‌شود، دلیل این که ناگهان با نامه فراخوان خدمت سربازی مواجه شده، با منطقی نزدیک به منطق واقعیات اجتماعی شکل می‌گیرد: او سه سال در سیرک بوده و نشانی ثابتی نداشته، پس طبیعی است که وقتی در بیمارستان است و چند روزی جای ثابت دارد، نامه به دستش برسد. حتی تحلیل منفی کالووی صاحب سیرک از وضعیت اجتماعی و شغلی ادوارد ۱۸ ساله هم به کلی متأثر از واقعیت‌هاست: «اون دختر، لقمه دهن تو نیست. تو هیچی نداری... نه شغل، نه موقعیت،... توی یه برکه کوچیک، تو یه ماهی بزرگ بودی. ولی اینجا اقیانوسه.»

توجه و تخصص برتون در وارد کردن این رگه‌های نفوذی واقع‌بینی در دل دنیای خیالی، فقط به باورپذیری بیشتر رویدادها منتهی نمی‌شود. بلکه گونه‌ای تلخی اثرگذار را در متن جاری می‌کند که در قیاس با افسانه‌های کاملاً دور از منطق واقعیت که در گذشته‌ها کاربرد داشت، به معاصرتر شدن صبغه افسانه‌ای فیلم

می‌انجامد. در فضای رؤیاگون برتون، تنها دایره محدودی از آدم‌ها و اتفاقات، از موهبت تحقق رؤیاهای ناممکن بهره‌مند می‌شوند و بقیه، همچنان از روابط علت و معلولی جهان محسوسات پیروی می‌کنند تا منزلت همنشینی با رؤیاها از یادمان نرود.

۷- تخیل سرشار و پر بار، با اجرای ساده هم متقاعدکننده از کار درمی‌آید.

این نکته که با شیوه پرداخت تکنیکی و اجرای صحنه‌ها خیالی در فیلم عینیت یافته، بی‌شک با بهره‌گیری از روایت پریپیچ و خم (اشاره شده در یادداشت شماره سه) تفاوت دارد. خود ماهی بزرگ یا حتی کارل، غول عظیمی که مردم آشتون را به وحشت انداخته، بسیار ساده و با تمهیداتی همچون ساخت یک ماکت معمولی یا زاویه‌های رو به بالا و رو به پایین دوربین، آن ابعاد عجیب را پیدا کرده‌اند و تبدیل مرد صاحب سیرک به سگ، با کار نهایی بازیگر نقش (دنی دوویتو) انجام می‌شود، نه با جلوه‌های ویژه پیچیده و ابزار دیگر.

وقتی غول / کارل برای صاف کردن خانه چوبی کج‌شده جنیفر، کنار دیوار آن می‌ایستد و خانه را دوباره روی ستون‌هایش استوار می‌کند، در یک لانگ‌شات ساده ولی زیبا، همه چیز را با کمترین میزان جلوه‌های بصری یا رایانه‌ای می‌بینیم. این به خودی خود مزیت نیست، اما حس و حال و رنگ و بوی خاص افسانه‌های کهن را که در فیلم جریان دارد، بهتر حفظ و رعایت می‌کند. این نما، عصاره کوشش متمایزی است که برتون به کار می‌گیرد تا کمتر از همه فیلم‌های خیالی‌اش (مثلاً مریخ حمله می‌کند!) به جلوه‌های بصری متکی باشد و بیش از همیشه، تصاویر رؤیاگون را با تکیه بر فضاسازی و ساده‌ترین کمپوزیسیون‌ها، طراحی‌ها و حرکت‌های دوربین خلق کند. حسی که در تماشاگر به جا می‌ماند، خصلت ازلی / ابدی خیال‌پروری مورد نظر و مورد ستایش ادوارد بلوم را بیشتر عیان می‌سازد؛ این روایات، همیشه بوده‌اند و خواهند بود. وابستگی

به فناوری یا کهنه و نو شدن امکانات پیشرفته، نمی‌تواند مانع تداوم این خیالپردازی یا نشانه نبود آن در گذشته‌های دور و نزدیک باشد. این البته خلاف پندار واهی همه‌انگیزی است که عظمت و اهمیت خیالپردازی سینمای امروز را فقط به تکنولوژی وابسته می‌زنند.

۸- مخاطب شایسته افسانه، اهل «باور به رویاها» است.

هیچ قصه‌گوی بزرگی نمی‌تواند ادعا کند یا امیدوار باشد که قادر است هر مخاطبی را به پذیرش قصه‌اش وادارد. هر اثر نمایشی خاص، تماشاگر خوب دارد و تماشاگر بد. تماشاگر خوب آثار خیالی، اهل باور به تخیلات و دنیای رؤیاهای فردی و جمعی بشر است و تماشاگری که اساساً نسبت به هیجانانگیز و التهابات و رمز و راز غریب و شورانگیز قصه‌های خیالی، بی‌تفاوت و ناباور است، در مقابل غنی‌ترین روایات افسانه‌ای هم مخاطب نامناسبی خواهد بود. این لزوم اهلیت مخاطب خلاق و علاقمند به تخیل، باز در ماهی بزرگ به هیئت بیانیه‌ای در باب ملزومات گفتن و شنیدن داستان‌های خیالی درآمده است و انگار همه این معادله را از ابتدا و بطور نظریه، تعریف می‌کند. ژوزفین همسر سمپاتیک ویلیام، ده‌ها برابر ویلیام که پسر قصه‌سرای کبیری چون ادوارد است، آمادگی و شایستگی این را دارد که مخاطب قصه‌های خیالی او باشد. ژوزفین با متانت به ویلیام اعتراض می‌کند که چرا قصه عشق و عاشقی پدر و مادرش را برای او نگفته، ویلیام هم با همان جدیت همیشگی‌اش، جواب می‌دهد که «برات نگفتم، چون بیشتر اون قصه هیچ وقت اتفاق نیفتاده». جواب ژوزفین، کلید تشخیص مخاطب مناسب افسانه‌هاست: «باشه، ولی رومانیتیکه». همین کافی است که قصه را باورپذیر کند. مهم نیست که این اتفاقات واقعاً رخ داده باشد؛ مهم این است که خود اتفاقات، جذاب و شیوه روایت آنها هم مؤثر باشد. وقتی مخاطب «باور» را بطور جدی و کامل در ذهن و ضمیرش دارد، می‌تواند با تکیه به آن، از مرگ حتمی هم نجات پیدا کند (مثل «اد» جوان که چون تصویر مرگ آینده‌اش

را در چشم ساحره دیده و کاملاً باور کرده، به درخت مهاجم جنگل می گوید که «من قرار نیست اینجوری بمیرم» و درخت هم رهایش می کند! و کسی که به این رؤیاباوری نرسیده، ممکن است امتیازات بسیاری را از دست بدهد و مخاطرات بسیاری را به جان بخرد (مثل دان پرایس که تصویر مرگ مضحکاش بر روی توالت فرنگی و در سنین جوانی را در چشم ساحره دیده و باور نکرده و بی اعتنا به مرگ قریب الوقوع خود قصد ازدواج با ساندرتا تمپلتون را دارد. اما هم از این پیوند محروم می شود و هم به همان مرگ مسخره و زود هنگام از دنیا می رود تا تاوان ناباوری اش در پیشگاه جهان خیال را بدهد).

یک نکته فرعی که از آمیختن حکم مطرح شده در یادداشت شماره شش و این یادداشت به دست می آید و کارآیی ویژه خود را دارد، این است که باور به تخیل، می تواند کمک کند که آدمی با بخش تلخ و ناخوشایند واقعیات زندگی هم کنار بیاید. برخورد جنیفر هیل با تلخ ترین واقعیت عمرش، نمونه مثال زدنی این امر است؛ او وقتی مطمئن شده که با وفاداری محض ادوارد بلوم به همسرش، هرگز به وصال او (عشق اول و آخر زندگی اش) نمی رسد، حس می کند که با این عشق یکسویه و بی پاسخ مانده «در دل یک افسانه پریان» زندگی می کند و در اوج باور به این ماجرا، مختصات افسانه را چنان رعایت و اجرا می کند که به دل تنهایی و انزوا می رود، می گذارد خانه اش زیر انبوهی از گیاهان خزانده و پیچک وار نهان و پوشیده شود و... به ساحرگی روی می آورد تا قامت درست و متناسب یک کاراکتر افسانه های پریان را به خود بگیرد.

شاید شما هم جزو گروهی از بینندگان دقیق تر «ماهی بزرگ» بوده اید که با دیدار فیلم، از خود یا دیگران پرسیده اید چرا هلنا بونهام کارتر در فیلم نقش دو نفر (ساحره و جنیفر هیل در میانسال) را بازی می کند. بامنتقی که او برای زندگی خویش دارد و حاصل همان باور به افسانه است، آن ادعایی که در برابر ویلیام مطرح می کند، کاملاً محتمل است؛ او در جوانی عاشق ادوارد شده اما می گوید همان ساحره پیری است که ادوارد کودک نزدش رفته! حالا دیگر می دانیم که نه با یک آدم معمولی، بلکه با کاراکتری از دل یک افسانه

پریان مواجهیم و بنابراین، جور درنیامدن سن و سال او با ترتیب زمانی وقایع، دیگر مهم نیست. باورتان نمی‌شود؟ یعنی باز می‌خواهید خودتان را از مزایای باور به رؤیاها محروم کنید؟!!

۹- حتی عبوس‌ترین‌ها هم می‌توانند لذت و شیطنت تخیل را درک کنند، کافی است لج‌بازی و ادا را کنار بگذارند .

شاهد این مدعا در متن فیلم، شخصیت رؤیاگریز و منطوق‌زده ویل بلوم است که در فصل پایانی، به معبد مقدس رؤیاپردازان قدم می‌گذارد و می‌کوشد با توصیف خیال‌انگیزترین خیالات احتمالی پدرش درباره دقایق مرگ (به تعبیر تصاویر خیالی او، سپرده شدن به رودخانه و یکی شدن با «ماهی بزرگ»)، مرگ را برای پدر آسان کند. دیگر یاد گرفته‌ایم، اصلاً مهم نیست که بدانیم این همان مرگی بوده که پدر در دوران کودکی در چشم ساحره دیده یا نه. مهم این است که ادوارد با باور به تصویر خیالی مرگ عجیب و غریب خویش، عمری را پشت سر گذاشته و حالا به لطیف‌ترین و در عین حال شیطنت‌آمیزترین تجسم بصری آن رسیده است .

و البته روایت تخیلی پسر عبوس در ابتدا به شدت کند پیش می‌رود و مکث و لکنت دارد (چنان که در انتهای یادداشت شماره یک شرح دادم). اما خصوصیتی که باعث موفقیت تدریجی او در ادامه خلق رؤیای آخر پدر می‌شود، «شیطنت» شیرینی است که از ادوارد به ارث برده. این همان پسری است که در کودکی قصه ترسناک ملاقات با ساحره را به عنوان داستان پیش از خواب، از پدر می‌خواست. همان کسی است که وقتی همسر فرانسوی‌اش ماجرای آشنایی پدر و مادرشوهر خود را رومانتیک می‌خواند، در جواب او با شیطنت می‌گفت: «ولی من ماجرای رومانتیک خودم با یه خانوم فرانسوی رو ترجیح می‌دم» و همان کسی است که پس از سه سال قهر با پدرش، وقتی برای اولین بار پیش او رفت، حاضر شد نصف خوراک تجویز

شده پدر را بخورد و به دروغ به مادر بگوید که خود ادوارد همه آن را خورده .

اگر این شیطنت را در خودتان سراغ دارید و بر پایه تقسیم بندی همگانی مردم در جهان بینی هری پاتری، در جرگه «جادوگرها» قرار می گیرید، راحت تر می توانید از موهبت فهم و خلق رؤیاها بهره مند شوید. ولی اگر در همان جهان بینی هری پاتری، خود را به «مشنگها» نزدیک تر می یابید، متأسفانه باید برای رهایی از ادا و اصول و قیود و قواعدی که به آن خود کرده اید، تلاشی طولانی و احیاناً دشوار را آغاز کنید تا مثل ویلیام در انتهای فیلم، یادتان بیاید که چرا روایات خیالی، چنین رمزآمیز و وسوسه انگیزند؟ پاسخ ویل را به عنوان توضیح کسی بخوانیم که سالها در مقام انکار قوه تخیل برمی آمد و سرانجام دریافت که چرا دیگران مسحور تخیل پدرش بوده اند: «حتماً براتون پیش اومده که یه جوک رو اونقدر زیاد شنیده باشین که از خودتون بپرسین چی اش خنده داره؟ بعد یه وقتی دوباره اونو می شنوین و حس می کنین چقدر جالب و تازه اس! تازه یادتون می آد که همون اول، چرا ازش خوش تون اومده بود.»

۱۰- خیال سازان بزرگ با خیالات شان یکی می شوند .

لایه ها و گوشه و کنارهای متعددی از «ماهی بزرگ» را چنان کاویده ایم که با تکیه بر یادداشت های قبلی، بتوانیم در این یادداشت آخر با اطمینان این نکته را مطرح کنیم: ادوارد بلوم همان ماهی بزرگ است و تیم برتون، همان ادوارد بلوم. وقتی «اد» با پی بردن به این که ساندرنا نامزد کس دیگری است، به خود و به ما می گوید: «یه وقتایی هست که آدم باید مبارزه کنه. یه وقتایی هم هست که باید سرنوشت تلخ شو بپذیره. همه چی تموم شده و فقط یه احمقه که ادامه می ده... از این نظر، من همیشه احمق بودم!» این تعبیر کلی «کسی که در آستانه پذیرش شکست، باز دست به مبارزه می زند» به نظر تان در کارنامه فیلمسازی تیم برتون شیوه مألوفی نمی آید؟ و آن تعبیر نهایی ویلیام از پدرش که می گوید: «اون مردی بود که اینقدر قصه هاشو تعریف

کرد تا خودش به قصه‌هاش تبدیل شد؟

حالا هم برتون فیلمی درباره فیلم‌های برتون ساخته است. این خود بازتابی را هم سوای خیالپردازی

و غیره، به منزله ویژگی مشترک او و قهرمان قصه‌گوی قصه آخرش بپذیریم.